

Zárójelentés

A rendszerváltás utáni legsikeresebb dokumentum és játékfilmek társadalomképe.

A tanulmány bevezetőjében leírom, ahogy a témára rátaláltam. A rendszerváltást közvetlenül követő kutatásomban, a videóval felvett élettörténetek módszerének sajátos szociológiai hozadékával kísérleteztem. Ehhez tanulmányoznom kellett a film képi ábrázolásának szociológiai jellegzetességeit.¹ Így azután többször felkértek hogy vegyek részt az évenként megtartott Filmszemle zsűrijében. 2002-ben a Filmszemle után, Debrecenben a filmszakma konferenciát tartott: „Rejtőzködő évtized. A rendszerváltás filmjei”, -címmel. E konferencián, filmkritikusok, esztéták elemezték a kilencvenes évek filmjeit, illetve magyarázatot kerestek arra, - miért is maradt el a rendszerváltás után első évtizedben, a magyar filmek stílusforradalma?. Itt kaptam kedvet ahhoz, hogy a szociológusként vizsgáljam, ezt a problémát.

Művészet, -pontosabban irodalom szociológiával foglalkoztam már.

A legátfogóbb analízist Schubert Gusztáv előadása tartalmazta². A kilencvenes évek filmjeiből, a Kádár kor levegője árad. Új romantikus filmekkel, abszurdokkal, parabolákkal találkozunk. A romantika akkor születik, amikor az egyéni szabadságvágy, amelynek nevében vívták az aktuális forradalmat: megcsalattatik. Természetesen nem arról van szó, -Schubert szerint sem- hogy ne születtek volna igazán jelentős művészfilmek, vagy hogy a magyar rendezők, ne lennének képesek egy lényegében megváltozott világot-társadalmat, - már ha valóban mássá lett, - új stílussal, új módon ábrázolni. 1989,- okkal vélhetnénk, - visszaadta a realizmus negyven éve nem gyakorolt szabadságát és méltóságát. Mégsem így történt. Hogy az 1956- utáni magyar filmművészet az abszurdok és a parabolák jegyében született ennek oka, nem csak az volt Schubert szerint, hogy a Kádár rendszer nem tűrte a valóság realista ábrázolását, hanem legalább annyira az az abszurd alku, amit az értelmiség kötött 1968 után Kádárral. Nem mértük fel akkor, és azóta sem, hogy mi történt velünk 1968 után. 1968-ig a társadalom maga is hinni akart egy „emberarcú szocializmusban”, a változás lehetőségeiben. Ez vált semmivé a prágai bevonulással. „Ahol minden mást jelent mint, aminek látszik, ott felszívódik a valóság. Tétele szerint a rendszerváltás előtti húsz év elszoktatott bennünket az analízistől. Ötvenhat örököseinek véltük magunkat, miközben nem néztünk szembe a hatvannyolcas alkuval, nem végeztük el a rendszer kritikáját. A hatvanas évek, - filmjeinek múltba forduló realizmusa” a Rákosi időszak volt. Schubert talán egyedül Jeles András „Álombrigádját,” és „Kis Valentínó”-ját látja realista filmnek. Jeles leleplezi a késő Kádár kor morális-szellemi végromlásba jutott rendszerét, melynek egyetlen célja: a túlélés görcsös akarása. És hová jutottunk 1989 bársonyos forradalma után? A Senki Földjére. A múlt nem tud végére érni, a jövő nem tud elkezdődni. Jeles mellett Jancsót idézi az előadó. Az „Égi Bárányban”, a félelem forrása még odakint volt, az ember, ha másképpen nem, - a halálba menekülve megőrizhette integritását. A Szörnyek Évadjával új ciklus kezdődött Jancsó művészetében. A fenyegetés forrása beljebb hatol. A rendszerváltással, - Jancsó új legfélelmetesebb filmjeiben, beteljesedik a balvégzet, a horror beköltözik a személyiségbe.

A rendszerváltással, nem pragmatikus reformkor hanem a politikai ködképek álmvilága vette kezdetét. A rendszerváltás jellegzetes filmtípusa ennél fogva megint csak a szatíra lett, nem a mikro realista társadalomrajz. A kilencvenes évek magyar filmjeiben csak a nyomor azonos önmagával. Nincsenek igazi történetek. Ahol a társadalomnak nincsenek jól felismerhető szabályai, ott nem születnek drámai hősök. Ahol a társadalom káosszá züllik, ott nincs realitás. Ma éppen úgy, mint a késő Kádárkorban, az emberi sors egyedüli mércéje, a társadalmi hierarchiában betöltött szerepe. Mindkét korszak tragikus és groteszk. A vélt hierarchia, merő látszatnak bizonyult. A munkásosztály valójában a társadalom páriája volt, a vadkapitalizmus politikai -maffia- arisztokráciája mögött nincs társadalom. Ahol a társadalom, merő illúzió, ott az egyéni sors is merő képzelgés. E társadalmelemzésből vezeti le az előadó kilencvenes évek filmjeit. Tarr: apokalipszis filmjei, Szomjas: roncsfilmjei, Grunwaldszky, Szabó Ildikó: bűnfilmjei, a káosz és a végítélet folyamatos

¹ Ezt a tanulmányomat tartalmazza: a „Közelmúlt. Rendszerváltások –családtörténetek. c könyvem. Mandátum kiadó.2003

² Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. Metropolis 2002 2-3 szám

újraképződéseiben született dekonstrukciók. Amelyek a rendszerváltás forradalmának elmaradásáról, beszélő kordokumentumok. A Senki Földjén járunk, túl a szocializmuson, innen a demokrácián.

A konferencia filmesztéta résztvevői, nálam nyilván sokkal jobban értik-tudják az esztétika, a stílusok és a társadalmi változások összefüggésében megmutatni a rendszerváltás előtti húsz év, illetve a rendszerváltás utáni filmek sajátosságait. Szinte mindenben egyetértek, Schubert film-társadalom összefüggése kapcsán adott analízisével. Azt gondolom azonban, hogy bár nyilván a kor meghatározta, nem feltétlenül realista stílusban, de az „elmesélt történetek” erőteljes rendszer és társadalomkritikával ábrázolták, 1968 után a rendszer agóniáját, reménytelenségét. Mint ahogy adekvát módon ábrázolták a rendszerváltás utáni káoszt is. 1969 után a BBS dokumentaristái, illetve olyan alkotói, mint: Bódy, Hajas, Szentjóbby, később a Dárdai István vezette „Társulás Stúdió” filmesei, a politikai párbeszéd, az értelmezés elutasításán, a szociológiai elemzésen át az ún. „új-érzékenység”, másrészt az embereknek, a gesztusoknak, a mimikának, a beszédmódnak a bemutatásához, egyfajta filmes antropológiához jutottak el. Az 1968-utáni „önmagába fagyott” rendszer megváltoztathatatlansága, a kiábrándulás nyilvánvalóvá lett. Gelencsér Gábor írja:³ „Nem a tettek, vagy a szavak beszélnek a korszakról, hanem a korszak cselekszik és beszél az emberekben Gazdag Gyula: A „Határozat”-ban a jovialis hatalomgyakorlás beszédmódjában, szóhasználatában, az elhallgatásokban leplezi le a rettenetet és a kiszolgáltatottságot. Sikerül e kicsinálni egy embert vagy sem?

Az „Új érzékenység” filmjeinek kiemelkedő alkotása: Body Gábor: 1982-es „*Kutya éji dala*”. Ebben mondja Grandperre Attila: A földön az élet megszűnt, minden csak tárgy, halott”. Xantus: „*Eszkimó Asszony fázik*”: az egyén szellemi és fizikai elsivárosodása. Tarr: „*Őszi Almanach*”-ja az erkölcsi leépülés filmje. Ez az apokaliptikus hangulat és világértelmezés később egyenes ágon öröklődik tovább a nyolcvanas évek posztmodernjébe, írja Pápai Zsolt.⁴ Ott van, mint már említettük Jancsó: „*Szörnyek évadjá*”, Monori: „*Mateó*”, Gothár Péter: „*Idő van*” című filmjeiben, egészen a legújabb nemzedékig. Pálffy: *Taxidermiájáig*.

A tanulmány első részében, a film és a valóság kapcsolatát elemzem, a filmelméletben, illetve a filmtörténet jelentős alkotóinak írásaiban, és az általuk készített filmek alapján. Így kerül sor Vertov, Eisenstein, Tarkovszkij, a neorealizmus elméleti megalkotói: Lizzani, Zavattini, Visconti, Rossellini, a Francia illetve a –Cseh „Új hullám”: valóság és film kapcsolatáról írt elméleti gondolatainak, könyveinek bemutatására.⁵

Tarkovszkij: a „Megörökített időben” elemzi a film és valóságról kialakított álláspontját. Ez inkább etikai, mint esztétikai jellegű. A valóság misztikus megközelítése, ugyanakkor a társadalomnak, a történeti időnek kiszolgáltatott ember, és az érte való művészi felelősség egyaránt ott van Tarkovszkij felejthetetlen filmjeiben a Rubjlov-ban éppenúgy ahogy a Stalkerben is.⁶

Témám szempontjából különösen fontos volt áttekintennem az olasz neorealizmus elméleti megközelítését, és azokat a filmeket nem kevésbé, amelyek a neorealizmus elméletének ihlettségében születtek, és amelyek olyan jelentős hatást gyakoroltak a magyar filmművészetre.

Foglalkoznom kellett tehát azokkal a történelmi társadalmi körülményekkel, amelyek között megszületett a neorealizmus.

A neorealizmus fő céljaként fogalmazta meg, a szegény emberek hétköznapijainak, illetve annak az ábrázolását, ahogy a társadalom behatol az egyén mindennapjaiba. De Sica: írta, a „*Biciklitolvajokról*.” Kit is érdekelne Rómában, egy ellopott bicikli története. De ha vannak olyan emberek, akiknek, pusztán ez az egy biciklijük van, akkor nagyon is fontossá válik ennek az embernek, ennek a biciklinek a sorsa. Zavattini szerint, a neorealizmus legfontosabb törekvése hogy a nézőt rávezesse arra: el kell gondolkodni saját és mások problémáin, hogy felháborodjunk, felrázódjunk, elgondolkodjunk a való dolgokról, ahogy azok vannak.

³ Gelencsér Gábor: Belföldi magyarok.Filmvilág

⁴ Tanulmányomban, a filmrendezők elméleti alkotásaira, a nemzetközi filmelmélet megjelent könyveire, és a magyar filmelmélet-esztétika-kritika alkotóinak munkáira támaszkodtam.

⁵ Eisenstein Patyomki Páncélos c. filmje alkalmat ad megmutatni elmélete és rendezői valóság ábrázolásának kapcsolatát. Társadalom ábrázolásában azt ahogy a sztalin megbízás után, Nagy Pétert idézve néz szembe a Sztalini diktatúrával,- a film betiltásáig.

⁶ Schiffer Pál : A Dunánál c. filmjét, a Magyar Bálinttal készített Dunaharaszti riport alapján forgatta.

A neorealista elmélet szerint szembe kell szállni minden formalizmussal. Néhány legmaradandóbb film elemzésével azonban rá kellett mutatnom ezeknek a filmeknek társadalmi erejük melletti formai sokszínűségére. Bemutatok a tanulmányban néhány nagyszerű alkotást. Rossellini: „*Róma nyílt városát*”, De Sica: „*Biciklitolvaját, és tüneményesen lírai alkotását: „a Csoda Milánóban* „c filmjét, Viscontitól: „*a Megszállottságot*”, a „*Vihar előtt* „-et, illetve a Visconti forgatókönyve alapján, De Sica által megvalósított: „*Fiúk a rács mögött* c. filmet.

A film és valóság problémakörében, természetesen írnom kellett a Francia Új Hullám:- Truffaut, Godard, Renais, Chabrol filmjeiről is, amelyeket egy másfajta kiszolgáltatottság, másfajta szabadság hiány viszonyai teremtettek meg. Az Ő valóságélményük már nem a háború, nem a szinte elviselhetetlen szegénység. A francia Új hullám a megszokott életforma, a tradicionális szokások, a bevett normák és konvenciók elleni lázadás,- szabadság filmjei. A film mondja, Godard, a valóság lenyomata, a valóság dokumentuma. Godard: A Bolond Pierot-ja, azért "bolond", mert nem hajlandó a bevett konvenciók, szabályok szerint élni, mert van bátorsága kilépni a családból, harcolni a szerelem szabadságáért. Godard: "Már az is elég ha szabad embereket fényképezünk.

Ezek a „szabadságfilmek”, voltak azután olyan felszabadító hatással az akkor már fiatal rendezőként forgató magyar filmesekre, mint Kardos Ferenc, Szabó István, Kovács András, Jancsó Miklós. Párizsban, együtt szinte fillér nélkül nézték és vitatták a „*Jul és Jim*”-et, a „*Bolond Pierot*,” a „*Szerelmem Hirosimát*”.

Itt vannak a hatvanas évek,- hatvannyolc filmes szellemi előkészítőinek kelet-európai, új hullámai. Menzellel, a Husák éra alatt „végleg betiltott” Formannal, Cshitolovával. Vajdával, és Polanszky-val-

Társadalmi változások a hatvanas évek végén.

Az virággyerekek” Amerikában. Párizsban a hatvannyolcas diáklázadás,- a Prágai tavasz, az eltérő társadalmi viszonyok, és eltérő társadalmi konfliktusok ellenére, jelentősen változtatta meg,- itthon is-ezeknek a társadalmaknak az életmódját, kultúráját.

Magyarországon, a hatvanas évek végétől,- szinte minden művészetben új hangok szólaltak meg. A hatvanas –hetvenes évek, a beat zene, Illésék aranykora. Bródy szövegeiben érezzük a kor változó levegőjét: „Azt hiszed hogy nyílik még a sárga rózsa, azt hiszed hogy hallgatunk a hazug szóra, ...el ne hidd hogy megváltoztunk vezényszóra, el ne hidd hogy nyílik még a sárga rózsa.-.. virágok közt Veled lenni tudom, hogy szép volna kedvesem, virág sincs már te sem vagy már, miért hagytuk hogy így legyen?...” És ha engem lánckerék taposna, alattam a föld is sírva beomolna..” Mészáros Mártát nem engedik filmet készíteni Illésékről. Pillanatokon belül ott állnak támogatónak mellettük: Jancsó, Hernádi, Vitányi, Pernye András.

„*A kutya égi dala*”: az AE Bizottsággal, és a Vágtázó Halottkémekkel, az *Eszkimó Asszonyban*: a Balaton, és az Európa kiadó zenészei voltak láthatóak-hallhatóak.. Banovich Tamás,- Bródy szövegeivel készíti.” *Az Ezek a fiatalok*” c. filmjét.”

A hatvanas évek végén az akkor fiatal filmek erős igénye a társadalmi valóság megismerése és ábrázolása. 1969-ben, alakul a Szociológiai Filmcsoport,- a Balázs Béla Stúdió. „Kiáltványukban” többek között Grunwaldszky Ferenc, Bódy Gábor, Magyar Dezső, Dobay Péter, fogalmazták meg, hogy elsősorban a dokumentumfilm, de az egész filmes szakma számára nélkülözhetetlen, hogy szociológiai szemléletű tudományos alapossággal gyűjtsenek anyagot a valóság feltárásához. Meg akarták ismerni, hogy az elmúlt időszak ideológiái, szervezetei, hogyan alakították, a társadalmi lét, az egyének, a társadalmi rétegek, csoportok közgondolkodását. Mint ahogy, ezeknek a változásoknak a hatására születnek az új-érzékenység filmjei is.

Kovács András, Párizsból hazatérve, 1964-ben készíti el a „*Nehéz Embereket*”. 1969-ben: „*Az extázis 7-10-ig*” c filmjét. Az elsőben négy értelmiségi dokumentum-riportján keresztül, -”a kamera objektivitásával” mutatja meg azokat a társadalmi „falakat” amit ebben a világban az alkotó értelmiség olyan nehezen törhetett át.

A tanulmánynak,- ebben a bevezető fejezetében, tekintetem át hol felidézve, hol részletesen elemezve a rendszerváltás előtt született, illetve a rendszerváltást, közvetlenül megelőző jelentős dokumentumfilmeket.

Emlékeztetek a diktatúrát, a táborokat, a kitelepítéseket ábrázoló Sára filmre: „*a Nők a Gulágon*”, Gyarmati „*Recsk*”, a Gulyás testvérek filmjeire.

Bemutatom a Kádár kor társadalmi ellentmondásait, sajátosságait hol ironiával, hol pontos követéssel, a helyzetek, a használt nyelv, a hősök sorsának ábrázolásával üzenő filmjeit. /Gazdag Gyula: „Válogatás”, Kovács András: „Falak”, Jeles András: „Meghallgatás”/

Hosszabban foglalkozom Kósa Ferenc: Balczó filmjével, amelyben Kovács Andrásal együtt talán a legmarkánsabban állítja elének a kádári szocializmusnak azt a rendszert ellehetetlenítő társadalmi sajátosságát, ahol a verseny, a teljesítmény mérésének semmibevétele, nem csak az alkotó embert, hanem magát a társadalmat ítéli bukásra.

Schiffer Pál „Dunánál” c. nyolcvanas évek végén készített filmjében, egy a kuláküldözések, elől 56 után emigrált parasztgazda, harminc év után immár sikeres üzletemberként hazatérve találkozik a falubeliekkel. A fájdalom és a düh látványa tölti el a nézőt, amikor a hasonló sorsból induló itthon maradottak, és a hazatérő valamikori polgárparaszt szavajárásának, mozdulatainak, gesztus szótárának, testi kommunikációjának különbözőségében az elmúlt harminc év honi megrekedtségét látjuk.⁷

Legrészletesebben két filmet: Ember Judit: „Menedékjog”-át. „a Nagy Imre csoport elhurcolását, illetve az ötvenhat utáni megtorlások, legmélyebb, leghitelesebb ábrázolását, illetve Almási Tamás, a rendszerváltást megelőző Ózdi sorozatát mutatom be.

Almási Tamás, rendszerváltás előtti ózdi filmjének elemzése különösen azért fontos, mert tudjuk, a rendszerváltás után a rendező visszament Ózdra. A két ózdi film összehasonlítása- vitatkozva Schúbert Gusztávval- éppen nem azt mutatja, hogy a két filmben:⁸ „A nyomor azonos önmagával”. A nyolcvankilenc előtti filmben, támogatást, megoldást ígérő kormánybiztosokat, minisztereket, kint is, bent is szakszervezeti vezetőket, fúvószenekart, megöregedett fiatal, idős beletörődő arcokat látunk, munkás gyűléseken, majálison. A változatlanság kilátástalanságát, a rendszer bukásának elkerülhetetlenségét mutatja Almási, hogy azután a rendszerváltás utáni Ózdon, a Meddő kopár táján a fémét kaparó cigányokkal találkozunk.

Hartai László-Dér András: „Széplányok” c. díjnyertes munkáját, azért láttam fontosnak bemutatni, mert hatszázötvenezer néző, az éppen születő vadkapitalizmussal találhatta szembe magát, az 1989-es első magyar szépségversenyt megrázóan ábrázoló filmen.

II. fejezet.

A rendszerváltás utáni legjelentősebb dokumentumfilmek.

Rendszerezhetem témájuk szerint a bemutatott filmeket.

A/ történelem traumái.⁹

Összesen két, de két megrázó film hívta fel a figyelmet, az amúgy társadalmilag mellőzött, nem véletlenül,- a zsidó üldözésnél is sokkal jobban a feledésbe szorított, elfelejtett cigány holokausztra. A zsidóüldözésekről, a zsidó holokausztról sok dokumentumfilm készült. Varga Ágota, és Jancsó Miklós cigány holokausztról készített filmjei,-művészi erejük mellett azért is jelentősek, mert a közvélekedéssel szemben, a magyar történelem a magyar nép traumájaként mutatja a cigányok elpusztítását. Jancsó Miklós a hatvanas években elkészítette a zsidókat,-Olaszliszkáról elhurcoltak filmjét: „A Kövek üzenetét.” A „Temetetlen halottak, a cigány áldozatok filmjének, művészi ereje, nagyon hasonlóan a „Kövek üzenetéhez”, abban a képi és etikai mozzanatban van, hogy megtörténhetlent ott mutatja, ahol valamikor éltek, a kövekben, a temető falában. A hiányukban,- ahol már nincsenek. A temetetlen halottakban is, a temető,- a mészárlás helye az emlékezés központja. Ide viszi Daróczi Ágnes a filmben az emlékezés virágait. Innen, a temetőből csákánnyal kergették el a falu paraszt emberei a szeretteire emlékezni akaró cigánylányt.

⁷

⁸ Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized. Id.mű 16 old

⁹ Varga Ágota:Parramjos. Varga Ágota:Leszármazottak, Almási Tamás: Valahol otthon lenni, Ferenczi Gábor: Magyar Bulletin

Varga Ágota filmjében a „Parramjos „-ban a leszármazott cigányember egyetlen mondata hangzik el a szenvedésekről, és egyetlen archív kép a valamikori csendőrök ünnepélyes avatásáról. A múltból mit sem tudó csendőr fiú találkozásánál látjuk, a holokauszt leszármazott idős cigányemberrel. Az elfojtott, -felszínre hozott emlékezetet, és a megbocsátás, a felismerés olyan ritka pillanatát, ahol egyik szereplő sem kívánja a másik apjának megtagadását.

Varga Ágota,- egész alkotói pályáját meghatározza, társadalom látását mutatja, ahogyan filmjeiben szembenéz, a magyarországi nácizmus létrejöttével, a rasszizmus történelmileg máig élő traumájával. Elég bátor ahhoz, sokat vitatott dokumentum filmjében: a „Leszármazottakban”, hogy „elmondassa”, a náci, 1944-ben nyilas belügyi államtitkár, Endre László fiával, a ma itt,- velünk élő Endre Zsigmonddal apja és az Ő történetét. Az archív történelmi képeken, Endre László cigány és zsidó ellenes rendeleteinek bemutatásán, a kacagányos mentéken, a csendőr felvonulásokon keresztül láttatja a kort. A rendező riporter, szinte szenvtelenül kérdez, és e látszólagos szenvedélytelenséggel váltja ki azt a szenvedélyt, amivel nézőként szembefordulunk, az apjával ma is egyetértő, sőt a zsidók jelenlétét ma még a negyvenéves időkben is veszélyesebbnek tartó, holokauszt tagadó Endre Zsigmonddal.

Almási Tamás: a „*Valahol otthon lenni*”, és Ferenczi Gábor: „*A magyar bulletin*” c. filmjükben szólal meg a Trianon, illetve a „második Trianon” a Párizsi békeszerződés óta tartó, a Kádár rendszerben fel sem vethető, a magyar családokban, a kultúrában azonban végig jelen levő, ki nem beszélt, meg nem oldott, a rendszerváltás után a politika martalékává lett társadalmi –történelmi trauma. Almási évekig követi annak a házaspárnak a kálváriáját, akik az erdélyi kiűttalanságból, itthon szeretnének otthonra lenni. Kijátszva az otthoni törvényeket, elválva, névházasságot kötve, a hideg Dunát átúszva érkeznek. Mire együttes életüket itt folytatnák, arra kell rádöbbsenniük: nem szívesen látottak, idegenek, akiknek mások a szokásai, más a beszédmódjuk, akiket inkább gyűlölet, mint szeretet vesz körül. Fájóan, és érzékenyen mutatja meg Almási a személyes sorson keresztül, a politikai lözungjaink és a valóság ellentmondását.

B/ Szegénység, elesettség, marginalizálódás, etnikai helyzet-cigánysors.

Ezekben a filmekben jelentős helyet foglalnak el a szegénységben, a kitaszítottságban, alávetettségben, marginalizálódott sorsokban élőkről készített alkotások. A társadalmi okok, amelyeket ezek a filmek feltárnak, származhatnak a rendszerváltás utáni gazdasági helyzetből, a vadkapitalizmusból, a tőkés gazdaság „szülési fájdalmaiból, a tömeges munkanélkülivé válásból, a felszínre kerülő ideológiákból, a növekvő rasszizmusból, a támaszt adó társadalmi falak meggyengüléséből, a tovább élő bürokráciából, illetve mindezek együtteséből.

Almási Tamás visszamegy Ózdra. A „*Meddőben*”,- a semmi földjére érkezünk. A meddőbe, ahol már nincs gyár. A Kádár rendszer manipulált a jobb jövőben reménykedő, majálison sűrűző munkások sincsenek. Már nem látjuk a „munkások elbocsátott légióját” a munkanélküli tömegeket sem. Cigányok kaparják ki a fémet, pusztá kezükkel a meddőből, hogy éhen ne halljanak. Még egy pillanatig láthatjuk Almási kameráján keresztül a magyar kis vállalkozó Petrenkó bukásra ítélt kísérletét. A szocializmus „jóvöltából” nincs magyar tőke, nincs a rendszerváltásának felkészült társadalmi bázisa, már a „hajtósíj”-ként működő szakszervezetek is megszűntek. Almási dokumentumfilm rendezőként is vallja, hogy filmjei „nem magát a valóságot” mutatják,- hiszen ezek művészien rendezett filmek, de mégis úgy mutatja a világot, ahogy Ő látja. A kiszolgáltatottak, az elesettek oldalára áll. A „Meddő”,- ben azonban, nem csak a rendszerváltás súlyos, előre nem látott és talán el sem gondolt gazdasági válságtüneteit látjuk. A meddővé vált Ózd , nemcsak egyike a „szocialista” nagyipar végítéletének, a munkanélkülivé tömegeknek. Ózd a „virágba szökő”,- az elmúlt tizenhét évben nem szűnő cigányellenes rasszizmus példázata is. A filmben tanúi vagyunk, annak a jelenetnek, amikor a demokráciát ígérő rendszerváltás utáni pillanatokban, ötven-hatvan rendőr, a polgármester vezényletével, üzi-, taszítja, lakoltatja ki a „lakást foglaló” meddői” cigányokat. Kezükben, fejükön viszik a motyóikat.

A kilakoltató rendőröket, a kilakoltatást vezető polgármestert, látjuk. Tovább, és magát vállalva, most már nyíltan szól a régi nóta. A polgármester arról beszél a filmben, hogy a cigányok tehetnek arról,

hogy évek évtizedek óta nem tudnak beilleszkedni, és hogy majd az állam gondoskodásában, mennyivel jobb sorsuk lesz a gyerekeiknek.



Azért idéztem, ilyen hosszan e zárójelentésben Almási filmjét, mert ez a film pontosan ábrázolja a rendszerváltás társadalmi, gazdasági, morális problémáit, és azt a felelősségteljes társadalomképet, ami a többi felsorolt cigányfilmeket is jellemzi, és amiket ebben a zárójelentésben,- hely hiány miatt,- nem mutatnék be részletesen. Csak utalnék arra, hogy Varga Ágota:” Akác utcájában”, Tölgyesi Ágnes, iskola filmjében, azokat az utakat tapasztalhatjuk meg, ahogyan maguk a cigányok próbálják megkeresni a kitörés lehetőségeit, illetve, azokat az elkötelezett kísérleteket láthatjuk, ahogy magyar és cigány értelmiségiek próbálják megtalálni a legfontosabbat: a cigánygyerekek szükségleteihez, kultúrájához illeszkedő pedagógiai oktatási módszereket.

B. Révész a „Diogenész hordójában”, arra döbbsent rá, hogy milyen labilisak is a rendszerváltás utáni magyar társadalom tartó pillérei. Hajléktalan, évek óta az utcán élő értelmiségiek a film hősei. Mérnökök, színészek, tisztviselők, tehetséges, verseiket kötetben olvasható költők, akik számára akár egy válás, egy szolgálati lakás elvesztése, szakmájuk kiürülése, a teljes lecsúszást, a megkapaszkodás esélytelenségét hozza az életükbe.

C./ Útkeresések

Schiffer Pál: „Videoton története: Elektra vagy a kapitalizmus politikai gazdaságtana”

Schiffer Pál,- A Videoton sztoriban, a magyar ipar egyik fellegvárában éveken keresztül követte a gyárban történeteket. Szemtanúi lehetünk annak, hogyan hatott,- ahogy a rendező fogalmaz- a kapitalizmus politikai gazdaságtana,- a magasan képzett munkások elbocsátott légiójára.

Egy hosszú ideig a Videotonban együtt dolgozó brigád útját követjük. Az addig egymás megbecsülésében, a brigádvezetővel együtt igen jó emberi viszonyban dolgozó emberek az utcára kerülnek. Összeadják a végkielégítésüket, és vállalkozásba kezdenek. A csapatot, a volt brigádvezető irányítja. Szervezőkészsége, rálátása jobb, mint a többieké. Mint a vállalkozás vezetője, sokukkal elégedetlen, sorban küldi el volt munkatársait. A vállalkozásba bevitt pénzüket elsajátítja. Talán csak a film alkalmas arra, hogy a történetet három évig kamerával nyomon követő anyagból, a film másfél órájában megfigyelhessük, azt a személyiségváltozást, azt a fizikai változást, ahogy a munkás brigádvezetőből lett vállalkozó, a szemünk láttára , „gombolkozik be”, húzik el, falat építve közte és társai között. Könnyörtelenné válik, a többiek meg az eddiginél is tehetetlenebb, a volt társuknak kiszolgáltatott páriák. A „történet” nem a modern fejlett tőkés társadalmak vállalkozóinak színe változása, hanem a kelet európai rendszerváltó társadalmak vadkapitalizmusának sajátos útja.

Csillag Ádám: „Szív utca”

A rendszerváltás után rövidesen, Csillag Ádám két évig figyelte kamerával a Szív utcai iskolában végbement, lelkeket sújtó az igazgató, a megosztott pedagógusok, a gyerekek és szülők között zajló drámát. Az igazgató, -a későbbi kiscgazda politikus,- a gyerekekkel szembeni diktatórikus-drasztikus térítő eszközökkel kívánta a vallásoktatást mindenki számára kötelezővé tenni. A politikailag motivált erőszaknak, felnőttek és gyerekek megosztásának, a lelkiismereti szabadság semmibevételét élhetjük át Csillag filmjét nézve.¹⁰

Almási Tamás: „Sejtjeink”

Almási Tamás, több mint tíz évvel a rendszerváltás után, egyre inkább játékfilmes megközelítéssel, szereplőihez „még közelebb” menve készíti el,- hatalmas sikerrel- az útkeresés filmjeit. 2002-ben a

¹⁰ Csillag Ádámot, későbbi filmjeiben is elsősorban a gyerekek kiszolgáltatottsága foglalkoztatja. Ezt látjuk kitűnő filmjében: A „Mostohák”-ban is. Döbbenetes, ahogy a helyi bürokrácia, „rendszer szabatosan” eljár a nevelő szülőkkel, és a gyerekekkel .

„Sejtjeink”-et. A társadalmi metszet,- látásmód a legintimebb emberi kapcsolatokban mutatja a drámát. Három házaspárt ismerünk, meg akiknek csak a lombikbébi program segítségével születhet meg az annyira vágyott gyerekük. A rendező, hallatlan művészi érzékenységgel, nem a szegénység, nem a történelem, nem a politika, hanem a test kiszolgáltatottságában beszél az emberi kapcsolatok drámájáról. Miközben megismerjük Őket, élhetjük át, hogy bár ezek a kapcsolatok az erősségükben hasonlóak, az útkeresésben mennyire különböző a személyiségek, a kultúrák, a kifejezőmódok eltérései miatt.

Almási Tamás: *„Az út vége”*

Ica és Tibor történetét látva gondolkodhatunk el azon, hogy ebben a nem csak politikailag, de gazdaságilag kettészakadt országban, van e, és milyen döntési lehetőségük az embereknek saját sorsuk felett. Ica és Tibor, könnyebb életre, jobb körülményekre, vágynak. Otthon a faluban a répaegyelés, a piszkos munka. Az ország” jobbik felében”, a multinacionális, elektronikai gyár, a Videoton tiszta munkával, önálló lakással, kecsegtet. A nagymamára hagyják otthon a gyerekeket, és belevágnak a jövő építésébe. Barátaik, otthon maradnak, nem vállalkoznak a kitörés kalandjára. A Videotonban, ahol „patikai körülményei között” dolgoznak, Chaplini mozdulatokra kötelezve, nem érzékelik kiszolgáltatottságukat. Kölcsönt vesznek fel, bíznak a sikerben,- és mégis kudarcra ítéltettek. Visszakerülnek, ahonnan jöttek, a csirkegyár szennyébe, az „Út végére”. Báron György írja Almásiról, „Ha valaki arra kíváncsi mi is történt itt az elmúlt másfél évtizedben, vegye elő az Őzd sorozatát. A lepusztulásnak, az erózióknak, az emberi aláhullásnak megrendítő drámáját nézhetné végig. Kevés mozgóképet láttam, amely többet mondana el az élet utáni vágyról, mint a Sejtjeink...” ... Hőseinek szenvedélyes részesévé, és hűvös megfigyelőjévé lesz, hogy megnyíljanak a sorsverte életek.” Mindezt Almásival kapcsolatban olvassuk, de mondandója érvényes a többi, bemutatott dokumentumfilm művészre is.

Hangsúlyozottan, a magyar történelem drámáit sajátos filmes módszerrel feldolgozó Forgács Péterre.

D./Történelmi tanulságok

Forgács Péter: *„Privát Magyarország” „Örvény”*

Forgács Péter, nagy nemzetközi elismerést kiváltó, sajátos módszerű történelmi dokumentumfilm készítés útját járja.^{11/}

Balassa Péter, Forgácsot vizuális archeológusnak nevezi. Hallatlan szenvedéllyel kutatja, -legtöbbször a két világháború közötti időben készült amatőr filmeket. Mintegy megtisztítva talált dokumentumait, hozza el nekünk a múlt üzeneteit. Ezekbe a filmekbe beégette magát a történelem, a nélkül, hogy akik készítették, felismerték volna azt a történelmi időt, amelyben éltek, anélkül hogy bármit is érzékeltek volna saját sorsukról. Forgács módszere éppen az, hogy a felmutassa az amatőr filmek, készítőinek” boldog pillanatait”,- semmit sem tudva a történelem mozgásáról, ami majd megsemmisíti őket. Ennek a diszkrepanciának a felmutatása arra döbrent rá, hogy a legfenyegetőbb időkben is képesek vagyunk arra, hogy kívül maradjunk a történelmen, saját történelmünkön.

Az „Örvény” -ben, a szegedi bankár amatőr filmjein: esküvő, nászút, boldog idillek. Még a munkaszolgálatba is mintegy ” természetesen” veszi filmre, ahogy építésszek, bankárok, zenészek lapáttal masíroznak, ahogy majd a halálba mennek.

A rendszerváltás után készült dokumentumfilmek társadalomképével kapcsolatos hiányérzeteim.

A tanulmányban elemzett, rendszerváltás utáni dokumentumfilmek-, érzékeny, és pontos társalom látással, tették lehetővé, hogy indulatainkat, érzelmeinket mozgósítva, azonosulni tudjunk, a máig élő történelmi, és a rendszer váltás utáni, új kiszolgáltatottságok, az új fajta szegénység emberi sorsaival. Találhatnánk olyan társadalmi problémákat, amelyeket nem mutattak a dokumentumfilmek művész rendezői. De hiányérzetem mégsem ebből fakad. Úgy vélem, Schubert Gusztávnak igaza van, amikor a „Mi Verebek” c. Írásában, így fogalmaz:” Az igazi „valóságfeltáró” filmeknek, következőképpen nem egy-egy foglalkozás, osztály, vagy etnikum tárgyi-szellemi kultúrájának tényeit kell rögzítenie, hanem azokat a drámai helyzeteket, amelyekben megmutatkozik az emberi szükségletek és lehetőségek konfliktusa. Nem a betegségek tüneteit kell leírni, hanem a valóságfolyamatot tetten érni. A szocio filmezés nem elégedhet meg azzal hogy kimondja a kimondhatatlant, értelmezni is kell a

¹¹ Bartos család, Dunai Exodus, Dusi és Jenő, az Örvény, a Fekete Kutya, a Miss Universe.

társadalmat”.¹² Évek óta megtapasztaljuk az ország kettéosztottságát, ordas eszmék, szimbólumok újjászületését, a Kádár kor továbbélő, gazdasági, mentális, kulturális, jelenlétét, a folytonos bizonytalanságot, „a semmi, sem aminek látszik”- érzetét és valóban a káoszt. Dokumentumfilmjeinkből, akárcsak a társadalomtudományokból sem igazán- értjük meg,- hogyha megnéznénk a szinte mindennap felvett amatőr filmjeinket,- megláthatnánk e-, ahogy Forgács a történelemre vonatkoztatva megmutatta, mi minden fenyeget tulajdonképpen abban a valóságban, amiben élünk? A mai társadalmi létünkben munkáló meghatározó folyamatok értelmezését, hiányolom.

III.

Játékfilmek a rendszerváltozás előtt.

A rendszerváltás utáni játékfilmek társadalomképének sajátosságait természetesen nem lehet a rendszerváltást megelőző,- mintegy harminc- év történetének, és az ez időben született magyar filmjeinek felmutatása nélkül megérteni. A tanulmány egészében megkísérlem ezt, ebben az összefoglalóban csak érintem.

A nemzetközi filmművészetben nagy elismerést, érdeklődést kiváltó a hatvanas évektől a rendszerváltásig készült filmek, segítenek feldolgozni itthon és külföldön, az ötvenhatos forradalom leverése utáni-keleteurópai- Kádári hatalom működésének, a pangás időszakának sajátosságait. Mindazt, ahogyan itt élni, gondolkodni kellett, illetve lehetett.

Párizsból haza térve, a Francia Új Hullám hatására is forgatja Szabó István az „Álmodozások kora”, egy évvel később az „Apa”, című filmet, hogy e lírai alkotásokban nézzen szembe, nemzedéke illúzióival.

Szabó Istvánt szinte minden filmjében az értelmiség és elsősorban a művészek „sorsa”, a diktatúrákban a hatalomhoz való viszonyuk emberi –erkölcsi, művészi drámája, a diktatúra kiszolgáltatásának motivációja foglalkoztatja.¹³ A küzdelem sajátosan közép és kelet-európai morális dilemma. Az értelmiség hatalommal való kiegyezésének kérdése, a kompromisszum kötés embert torzító hatása. Ez az, amit Szabót vissza-vissza térően, elementárisan, drámai hőfokon ábrázol. A filmek elkészítése idején nem ismertük Szabó dilemmájának személyes érintettségét. Szabó életművének ez a vonulata éppen azt valószínűsíti meg, amit a debreceni konferencián Schubert Gusztáv hiányolt,- a hatalommal való kiegyezés ábrázolását.

Az elnyomó hatalom milyensége ábrázolásának emblematisztikus művésze Jancsó Miklós. A hatalom, a diktatúra anatómiáját jeleníti meg. A hosszú beállítások, és a hosszú kameramozgással ellentétes irányú tömegmozgások nem csak a film ritmusát adják, hanem a hatalom, az erőszak és a kiszolgáltatottak sorsa közötti ellentétet is. Ezt látjuk az 1965-ben készült „Szegénylegények”-ben. A fizikai erőszak, az erkölcsi megkísértés a zsandárok fegyvere. És bár a film minden diktatórikus elnyomó hatalom modellje, mégis benne van Jancsó tapasztalata és ítélete az ötvenhatos forradalom leveréséről. Az 1969-ben, készített „Fényes Szelekben,”- mint többi filmjében is nagy szerepet kap a mozgás, a tánc, a zene. Az egymás vállát átfogó, a Carmagnol-t éneklő-táncoló fiatalok, a párizsi diáklázadások hatásának megjelenítése is, de elsősorban személyes szembenézés. A népi kollégista Jancsónak, és generációjának története is. A kritika nélküli lelkesedés, a fanatikus meggyőződés, a hatalomban való részvétel, az apológia elutasításának, -bemutatása idején nagy vitát kiváltott alkotása. A „Szörnyek Évadja c.” Jancsó film a nyolcvanas évek Magyarországon játszódik. Egy érettségi találkozón vagyunk, véres és misztikus események között. „Ugye harminc éve a nagy vizsgán , mind megbuktunk, mind, feleim. Ugye máig büzlük a romlott bor, meg a bárány vére az ing elején..” énekli Cseh Tamás. Ebben a gigantikus katasztrófa filmben halljuk: „Ez a világ el van szarva. Egy robbanás, egy villanás és kész. Hátha egy jobb világ születik.” Ha valaki, akkor Jancsó a „Szörnyek Évadja,- ban elutasít minden megegyezést, elutasít minden alkut a hatalommal.

Makk Károly: 1971-ben bemutatott felejthetetlen alkotása a „Szerelem”. Az ötvenhat, utáni koncepciók perek börtönbe zárt onnan szabadult hősről és családjáról mesél. A film előterében mégsem a politika áll. Az emberi természetben mégis ott lévő korszakon felülemelkedni tudó szeretet, értékvilágok, tradíciók ütközésében, a tolerancia, a másakra figyelem adja a film megrendítő erejét a feleség és anyós kapcsolatának történetében. Mégsem csak ez a megrendítő kapcsolat adja a film erejét.

¹² Schubert Gusztáv: Mi verebek. Filmvilág 1987

¹³ Mefisztó, Rédl ezredes, Hanussen,

A politika a háttérben fátumként teszi a dolgát. B.Nagy Lászlót idézi Bikácsy Gergely: Az „Agónia”, ez a szó fészkelte belém magát elűzhetetlenül, mióta először láttam Makk Károly filmjét. Nem a haldoklás, hanem az élethalál harc szinonímája ez szó. A világ is az agónia pillanatát éli.”¹⁴

Tarr Béla, 1977-ben a „*Családi tűzfészek*”, 1980-ban a „*Szabadgyalog*”, 1982-ben a „*Panelkapcsolatok*”,-ban -tehát korai filmjeiben, még lehetőségek látta az emberi lét,- az emberi kapcsolatok jobbításának lehetőségét. még remény jellemzi e korai filmeket, hogy azután már a rendszerváltás környékén, után a „*Werkmeister harmónia*”ban, a „*Sátántangó*”-ban a megváltathatlan világról szóló filozófia, átütő erejű, sokkoló filmjeit láthassuk.

Gothár Péter 1979-ben készíti az „*Ajándék ez a nap*”-ot. Gothár groteszk stilizációjában,- bár a kor szimbólumaként lakáshiányt látunk, háttérbe szorul a szociológiai jelleg. A hősök, a körülmények börtönébe menekülnek. Szabad döntés helyett, elvész az autonóm cselekvésnek még az illúziója is. Gothár valójában a korszak pangását ábrázolja. Két év múlva születik, a „*Megáll az Idő*”. Ötvenhatos szülők gyerekei buliznak. Kulcsszavuk: a „*tökmindegy*”. A film, filmi ideje után tizenöt évvel minden néző, értette Gothárt. Hiába, a Coca-cola, hiába a rock.A botrány az a valóság, amit a filmbeli anya letargikus tárgyszerűséggel mond 1956november ötödikén : Itt fogunk élni- megállt az idő! És ha megállt az idő akkor semmiféle jövőre nincs remény.

Jeles András filmjét a „*a kis Valentínó*” 1979-ben mutatták be. Sikertelen, szerencsétlen, barát és szerelem nélküli ez a fiú. Pénzt sikkaszt, hogy legalább egy napon megmutathassa magát, másként élhessen. A filmi idő egy napjában, nézőként élhettük vele azt a torz, működésképtelen világot, amiben Ő és mi mindannyian élünk. A vágyott álmok helyett, miután a Vidám Park papírmásé kastélyába elköltötte utolsó fillérjét, feladja magát a rendőrségen. Nem a kitörés reménytelensége borzaszt, hanem szálnalmas kisszerűsége. „*Irányítsd az objektívet a szocializmus mindennapjaira, a nagy nullát fogod látni. A „kis Valentínó”,- a vég bizonyítéka*”- mondja Schubert Gusztáv.¹⁵

III.

A rendszerváltás utáni játékfilmek, az első évtized.

Végignéztam Fehér Gy: „*Sziürkületét*,” Simó: „*Franciska Vasárnapját*,” Tarr Béla: „*Werckmeister*,-ét, Száz János : „*Wojczek*”-ét , Grunwaldsky: „*Visszatérés*”-ét, Gothár:” *Részlegét*”. A legerősebb hatást a filmek alaphangulatát,- és persze- világlátását meghatározó sötétség tette. Olyan fehér-fekete,vagy színes filmek ezek,- kivéve Gothár hideg-kék „*Részlegét*”,- ahol a szürkeség, a sötétség, a fekete,- a lehangolás, lehangoltság, depresszió színei a dominánsak. Sötétek, kemények, kiürültek az arcok, a táj, a környezet. Lepusztult terek, lepusztult tárgyak.

Nézve ezeket a filmeket jutott eszembe, vajon mi a magyarázata, hogy a szegénységet, a mindennapiságot, kiszolgáltatottságot ars poetika-ként ábrázolni kívánó neorealista alkotások egyáltalán nem sötétek. Fénylő képeikről árad, hogy a háború utáni katarzist megélve, hittek a változás lehetőségében. A rendszerváltozás utáni Magyarországon, máig nem jött létre, egy koherens, kiismerhető világ, koherens kiismerhető szabályokkal működő társadalom. A rendszerváltást követő csalódás, adhat magyarázatot arra a sötét világra ami ezekből a filmekből árad.

Zolnai Pál: a „*Fotográfia*”-ban mutat egyszerű példát arra, hogyan beszél a filmi arckép a korról, a világról, a valóságról, amit a rendező ábrázolni akar. A rendező választja a színészt, azt az arcot és mimikát amit a világból láttatni akar. A filmesztéta Muhi Klára, Ragály Elemér operatőrrel készített interjújában olvashatjuk, hogy Ragályi filmi portréiból kortársunk arca-tekintete néz ránk. Az egyik képen egy kicsit kopott dáma, mintha a Horthy időkből felejtődött volna itt, a Régi idők focijában a húszas évek arcai. Van úgy- írja Muhi Klára hogy egy film mindenestül elsüllyed, s egyetlen arc képviseli emlékeinkben. A rendezők-operatőrök más más módszerrel dolgoznak. Grunwaldsky vallatja, szétszedi a színész arcokat, csak a szeme kell, vagy a járomcsontját kifejező rángása.¹⁶

Úgy gondoltam, hogy a rendszerváltás utáni filmek társadalomképének bemutatásához az elemzések mellett össze kell állítanom, és megmutatnom egy az ezekből filmekből vett arckép, illetve egy környezet galériát. /Itt, az érzékeltetés kedvéért csak néhány képet mutatok./

¹⁴ Bikácsy Gergely: Jancsó: Égi Báránnyáról írt tanulmányában, a Beszélőben idézi B.Nagy: a Szerelemről írt sorait.http://www.jancso.film.hu/object-1871_e4e2345-4f73-ac50-a9ac8

¹⁵ Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized Részlet a Debreceni konferencia előadásából

¹⁶ Muhi Klára beszélgetése Ragályi Elemérrel



Első kép: Tarr: Werckmeister harmóniák, 2/ Grunwaldszky: Visszatérés

3./Tarr: Werkmeister-környezet.4./Fehér Gy: Szürkület,5/Fehér Gy: Szürkület-környezet. 6/Szász: Wojczek

Fehér György: „Szürkülete” a rendszerváltás korai, szinte legelső filmje. 1990-ben mutatják be. Egy gyerek gyilkosság „krimije-t” látjuk. Bűn film mint Grunwaldszky : „Kicsi de nagyon erős”-e, és ennek folytatása a:” Visszatérés”. Gondolhatnánk: ha krimi, -hát közönség siker. A film itthon megbukott, Locarnóban, díjat és sok elismerő kritikát kapott. Ködbe, esőbe vesző erdő, ahol az eső, a szél az úr. Az ebben a szürkességben, a lincselésre kész falusiak nem beszélnek. Alig szólnak a nyomozók, csak a szülők zokogása hallatszik. Mégsem a krimi világában vagyunk. A gyilkost nem találják, happy-and nincs. A világ látszik kilátástalannak. A bűn okai mélyebben rejlenek, nehezebben felderíthetők. És bár a „Szürkület”, nem a tarri: „Kárhozat”, vagy a Werckmeister filozófiai mélységű apokaliptikus világa, mégis, Fehér, Tarr, és Grunwaldszky rendszerváltás környékén készített filmjeinek valóság látása, nagyon hasonló.

Grunwaldszky Ferenc egymást követő Bűn” filmje: A „Kicsi de nagyon erős” majd néhány év múlva a folytatás a „ Visszatérés” . A börtönből szabaduló, a húgához, családjához visszatérő Bogár,- a film főhőse- hallatlan tudatossággal szervezi meg a rablásait, majd a film végén gyilkossá válik. Maga is elpusztul. Bogár alakját Gáspár Sándor formálja meg. Grunwaldszky rendező-operatőrként megy közel ehhez a borostás, okos szemű, kegyetlen megszállott archoz. Otthonuk, az oly sokak „tisztas” szegénységének világa. Semmijük, nincs amit a rendszerváltás előtti kádárkor mások számára lehetővé tett. Bogár nem a vagyonért rabol. Családjának, a húgának akar, mosógépért, frizsidert, jobb életet. A rendezőt nem a büntett technikája érdekli,- ahogy Báron György megfogalmazza,- hanem: az elkövetés pszichológiai mechanizmusa, és a világ, amely kihordja és megszüli a bűnt. „Minden áldozata” hiába való volt. Bosszút kell állni, folytatnia kell. Hiszen csalódott! A rendező nem menti fel a bűnöst, hanem arra eszmélteti a nézőt, hogy Bogár kíméletlen bűncselekmény sorozata, torz válasz az eltorzult világ kihívásaira

Grunwaldszkyt rendezőként,- Szomjas, és mint látni fogjuk Jancsó új filmjeinek operatőrként is mindig a történelembe vetett ember sorsa, foglalkoztatja. A történelmi valóság történetei -fordítják kameráit a roncsolt emberi arcokhoz, a roncsolt –lepusztult, városlakókhoz, vagy az új kancsó filmek illúziók nélküli,- keserű Budapestjéhez.

2000:Tarr Béla: Werckmeister harmóniák.

A film, Krasznahorkai László:” Az ellenállás melankóliája” című könyvéből készült. Egy szürke kisvárosban gyülekeznek a város tömegei egy hercegnek nevezett népbolondító, bálna cirkusza előtt. Az első képsorokban, Valuskát látjuk a népbolondítás idején is még a világ harmóniájában hívő postásfiút, a film főhősét, és egyben végső áldozatát.. Itt, ebben a reménytelen, pusztuló kisvárosi világban mindenki teszi a dolgát valamilyen reménytelen harmóniának látszó monotóniával. Mindig

így is volt és így is lesz, illúziójával engednek a sorsnak. Valuskának, mint az egyetlen normális figurának kell megtévelyednie végül. A téren gyülekezik a tömeg, hogy láthassa a világhírű cirkuszban a bálnát. Rémhírek jönnek. A herceg és az öreg színészkirály, lehet maga nyomorult csinálmány, egy korcs kitaláció tébolyultjai vámszedői. Megafonos hirdetése a tömeg emberek megosztottságára, frusztrációjára számít. Eluralkodik a félelem, és a félelem nyomán a pokol. A „rabszolgák”, némán menetelve indulnak. Egy kórházba jutva lincselik meg a haláltusásukat vívó öregeket. Aztán ennek is vége, és megjelennek, - ahogy ilyenkor szoktak, a harckocsik. Leverésük, - mint mindig - arra szolgál hogy megerősítsék az ősi rendet. Tarr Béla a lincselésben résztvevő tömegemberek arcát mutatva, sem ítél. Az arcok a maguk esendőségében, a bűn mélyén rejlő szerencsétlenségre, a történelem a társadalom, a világ apokalitikusságára, - a civilizáció leépülésére emlékeztetnek.¹⁷

Gothár Péter: „Részleg”. „Hagyjál lógva Vászka”

A rendező tíz évvel korábban akarta, de nem engedték filmre vinni az erdélyi Bodor Ádám novelláját. 1994-ben mire leforgathatta, vége lett ugyan a „Részleg” Kaffkai világának, - de nem lett vége annak, amit ez a múlt itt hagyott. Egy tervezőirodában hirtelen, és magyarázatot nélkül, „megbízák” Weisz Gizi mérnököt hogy egy részleg vezetője legyen. Útra kelünk Vele, és kísérőjével, míg eléri a „Kastélyt”. Egy kalibát, ahol majd rabtársával nem tudni meddig élnie kell. Nem tudjuk miért hurcolják el, mi lehet a bűne a hatalom szemében. A filmet Romániában egy román operatőrrel forgatja a rendező. A vonatból, a szekérről, az út véget nem érő idejét érzékeljük, és a száműzetés, fantasztikusan fényképezett hideg, kietlen, embernélküli hófödte hegyeit.

Egy évvel később Gothár, -szerintem a legjobb filmjét a : „Hagyjál lógva Vázkát” nézhettük. Eddig, komor- bűnre vivő sorsdrámát, roncs világot, a civilizáció végének apokaliptikus vízióját láhattuk a rendszerváltás után készült, nagy erejű művészi alkotásokban. Gothár: „Vázkája”: jellegzetesen orosz népmesei, elementárisan poétikus groteszkje, a „forrás”- a születő, majd létező szovjet világ meséje. Orosz magyar kevert nyelven, orosz színészekkel. A láger mese, /egy itt raboskodó író gyűjtötte/- mint minden mese- nagyok, igazságtevőnek, elpusztíthatatlannak látja önmagát. Két, mindent tudó vagány rabló, Vászka és Fetyka, meg a nők, mindig túl járnak az eltorzult, fémfogú, vörös zászlós Zinovjev, - Pétervár egykori bolsevik urának és kíséretének eszén. Ház tetejéről ugrálnak, repkednek Pétervár kihalt utcáin, meghalnak és feltámadnak. Kacagva, -boldogan nézzük fondorlatos győzelmeiket, nagy ivásaikat, a film végén a város színes tömegét, ahogy együtt mulat, együtt ünnepli az asztal tetején táncoló, talán végleg eltávozó Vázkát. Gothár ezzel a radikális képi és gondolati stilizációval, hallatlan nyelvi leleménnyel, nem politizál. Nem csak kineveti tudja, hanem legyőzve semmisíti meg a rendszer, politikai, kulturális mentalitásbeli antropológiáját.

Fekete Ibolya: *Bolse Vita*. Fekete Ibolya: *Chiko*

1992-ben, mutatták be, Fekete Ibolya: „*Bolse Vita*” c. filmjét. Bársonyos forradalmaink lelkes, -reményteljes eseményeinek dokumentumait látjuk. Budapesten, ebben a nemzetközi kavalkádban találkoznak Szergej, a Jugoszláv határról visszazavart, a KGST piacon seftelő mérnök, és a 19 éves Leoníd, a sugárfertőzött minszki színész, két zenész fiú Jura és Vagyim. A szétesett Szovjetunióból jöttek, ahol még mindig, bármi megtörténhet. Magukkal cipelik tájékozatlanságukat, a polgári lét hiányát, a hatóságtól való irracionális félelmeiket, a döntések és lépések sajátos oblomovi halogatását. Esténként, a Bolse Vita nevű kocsmában találkoznak a vándorok, azokkal az angol, és amerikai lányokkal, akik hallván a kelet európai eseményeket jöttek ide. Ők, fogyasztói világukkal elégedetlenek, vagy csak kalandra éhesek. Budapest a nyugatiak számára kedves, lepusztultan patinás város, az orosz fiúknak a nyugat kapuja. Csillogó és modern. A fiatalok egymásba szeretnek. Ki Angliába, ki romantikus vágyával Kievbe próbál élni, hogy azután mégis visszatérjen Amerikába. A balkáni háború mocskos halálképeivel, zárul a film.

¹⁷ A filmnek nagy nemzetközi sikere ellenére, itthon élénk vita fogatta. Esztéták, filmkritikusok közül voltak akik, lényegesen jobbnak tartották Tarr előző filmjét a Kárhozatot, vagy a Sántatangót, és tiltakoztak a film kanonizálása ellen. Én, - ezt a filmet is, egyszerű művészi alkotásnak tartom, és egyetértek mindazzal amit a filmről, társadalomképéről és esztétikájáról Balassa Péter fogalmazott meg. Filmvilág 2001/2

Feszengve nézzük most Fekete I. moziját. Nem csak nehezünkre esik visszanézni az akkori lázas jókedvű reményeinket, hanem megkérdőjelezhetjük igaz e amit az orosz fiúk, a nyugati lányok rólunk, illetve igaz e amit mi akkor magunkról gondolhattunk?

A „Chikó”-t 2002-ben mutatták be. Dokumentum játékfilm ez is. „Nevelődési regény”. Fekete Ibolya Eduardo Rózsa Floress-el mesélteti el valóságos, és képzelet szülte történetét A magyar-zsidó, emigráns forradalmár apa, Latin-Amerikai anya, magyar-spanyol, zsidó-katolikus identitású, kreol arcú, enyhe akcentussal beszélő fia:” Chikó”. Dél Amerikában, majd Budapesten titkos ügynökként, végül a balkáni háborúban szabadcsapatok vezéréként harcol, a forradalmár apa, hivatásos forradalmár fiaként. Az igazságot makacs megszállottan kereső film hőstét, a háborúk szörnyűséges távoli, és oly közeli képein látjuk. Világjobbító utópikus értelmiségi,- mint olyan sokan itt Kelet-Európában. Fekete Ibolya velünk együtt számol le filmjében a illúziókkal a baloldali ethosz kiürülésével, a világjobbító eszmékért pusztító háborút viselő forradalmár alakjával. Ezredvégi történet ez. Végérvényesen lezárult a huszadik század, lángoló hiteivel, és jéghideg csalódásaival.

„Új nép , másfajta raj.” Fiatal filmesek az ezredforduló után.

A rendszerváltás utáni magyar film társadalomképének kérdésével, a már felidézett Debreceni konferencián kívül , ugyanabban az évben,- 2002-ben, egy a Filmvilágban megjelent kerek asztal beszélgetés, is foglalkozott. Ez a beszélgetés, a nagy számban jelentkező fiatal filmesek alkotásai, a nemzedék váltás körül forgott. Schubert Gusztáv azt a véleményt képviselte, hogy bár a mostani generáció erős élményekkel rendelkezik,- hiszen az ötvenes évek óta mint mondja, nem éltünk át ilyen drámai helyzeteket- mindez mégsem jelenik meg a fiatal filmesek filmjeiben.” Mintha azt mondanák: a szüleim, a nagyszüleim meg akarták váltani a világot, de ugyan mire mentek vele? Én nem fogok beszélni ebbe a csapdába, nem érdekel a világmegváltás, az eszmék , a politikai. Elég nekem a saját világom.”

Grunwalszky megengedőbb: Fontosnak tartja, hogy a médiának az örülete,- a politikai világ nem jelenik meg a fiatalok filmjeiben, és ez szuverenitásukat mutatja.„A nagy kérdés és probléma, hogy el akarnak e jutni a saját élményei *drámai* megfogalmazásához...Ez az éles kérdés ma még megválaszolhatatlan”.¹⁸

Úgy gondolom beigazolódott: a nagyon tehetséges, fiatal rendezők, a saját élményeiken átszűr, új sajátos nyelven mutatják be, az őket körülvevő társadalmi valóság reménytelenségét „luzerségét” a „folytatódó történelem” drámáit. Nem beszélnek világmegváltásról ilyen reményeik nincsenek. Mint ahogy, a „legfiatalabb” nyolcvanöt éves Jancsónak sincs. Pedig satíráiban Ő a legkeményebb kritikusa annak a káosznak, amelynek ábrázolását éppen Schubert Gusztáv kért számon a debreceni konferencián.

Az alábbiakban megkísérlem megjeleníteni, hogyan látja-láttatja: Mundruczó Kornél, Török Ferenc, Hajdú Szabolcs, Herendi Gábor, Pálffy György, Flieghauf Benedek, Kocsis Ágnes, Miklaucz Bence, a világot, az országot, ahol élünk.¹⁹

²⁰ Török Ferenc, 1995-ben végezte el a Főiskolát. A 2000-es filmszemlén mutatták be,1989-ről,-a rendszerváltásról készített vizsgafilmjét,„Moszkva tér” címmel. Saját korosztálya,- a 18 évesek élményeit, életérzését látjuk. Magabiztos fiatalok, szájukban ég a szleng, világuk a házibuli világa.„Ki a csöcs ez a Nagy Imre”,- kérdik, mert nem tudják, hogy a XX századi magyar történelem legjobb évében vannak, és nem látnak belőle semmit. Nem tudnak, kerek-asztalról,- Kádár haláláról, az MSZMP végnapjairól. Mégis egyértelmű a filmből:- ha nem lett volna Nagy Imre temetés akkor nincs érettségi botrány, hamisított vonatjegy, Párizsi szerelem sem. Mégis a rendszerváltás gyermekei. Nincs az idősebbek között, aki úgy filmezné le a szocializmus összeomlásának évét, hogy közben a sorsfordító rendszerváltó politikát a periférián tartaná, -írja Schubert Gusztáv a filmről. A

¹⁸ Kétezeregyről-kettőre. Kerekasztal beszélgetés.Filmvilág2002/2

¹⁹ A 2002-es filmszemlén: Nagyjátékfilm: Fekete Ibolya: Chiko,Különdíj: Mundruczó Kornél: Szép napok, legjobb első film:Pálffy György: Hukkle, Közönségdíj, és elsőfilmes forgatókönyv díj: Mikaulicz Bence: Ébrenjárók, Külföldi kritikusok díja: Hukkle, és a Szép napok

²⁰ Mikaulicz, Török, Pálffy Mundruczó a híres Simó Sándor osztályának tagjai. Simó tanította Őket, és találta ki, hogy mindegyikük vizsgafilmjére, egy személyen megélt történetet meséljen. A személyességet, és a történetmesélést hiányolták oly sokan a rendszerváltás utáni filmekből. Török Ferenc: Moszkva tere, is Simó Sándor kíváncsainak megfelelő vizsgafilmnek készült.

következő Török moziban, a „Szezon”-ban, azonban már nem találhatjuk a „Moszkva teret”.- Hasonlóan évfolyamtársaihoz, azt meséli el, filmje szerencsétlen vidéki srácainak történetével, hogy bárhová is fussanak a kiváltságosokra és kiszolgáltatottakra tagolódott Magyarországon: Ők vesztesek, luzerek lesznek. A beteljesületlen ígéretek, az elmaradt kalandok teszik, hogy a humor köntösébe bújtatott Szezon,- a rendszerváltás utáni Magyarország egyik legszomorúbb filmje.

Pálfy György: „*Hukkle*”

A Símó osztályból jött Pálfy György is. Azt mondja magáról osztály-kor társairól: Talán az ironia és a kesernyés humor köt össze bennünket. A mi filmjeinkben nincs felhőtlen kacagás. Filmjeink humorát a világgal való szembenézés előzi meg.



Itt látjuk az öregembert aki kiült a padra és mindent figyel, minden titkot ami a faluban történik. És csuklik! A csuklással reagál arra amit lát. Így mesél, nem beszél. Mit ahogy a filmben senki sem beszél. A falu lakói, az idillikusnak látszó tájban, méhészkednek, gyógyfüvet szednek, szekérrel hordják a vizet. A falut végigjárva áll össze fejünkbe a történet, a krimi aminek tanúi voltunk. A mese ősforrása a tiszazugi arzénos gyilkosságok. Micsoda krimi,- teszi fel a kérdést Hirsch Tibor, amit egy néma filmben egy kigyó indít útjára, és egy asszonykórus búcsúztat, dalolva összefoglalva a sztorit, benne a valóságosnak mutatott emberhalállal. A hukkle, a csukló bácsika a történet építő konkrétság közepette: metafora. Ül a kispadon huncut félmosollyal. Tud mindent? Előre lát? Csuklásával és tekintetével követi a temetési menetet, bátorítja az élőket, köszönti a holtakat. A film, a maga elképesztő ironiájával, egy talán végleg elszűrt világot mesél el. Hirsch Tibor fogalmazásában: „A világot, amely káosz ritmusra, hozzá méltó történetet pörget ki magából.”

Fiatal rendezőink filmjei, végződhetnek, gyilkossággal, játszódhatnak panel lakában, párateli mosodában, nagyvárosban, vagy az út szélén, akár csillogó környezetben, a legtöbbszörének hősei- a saját kortársaik, vagy alig fiatalabbak. Az életérzés, amit sugallnak, hogy álmaik, vágyaik, szabadság vágyaik, eleve nem teljesülhetnek.

Miklauzic Bence: *Ébrenjárók*”-ja három szeretetre méltó luzer története. Kiveti Őket magából, e hideg ezredvégi világ. Egyikük, akit az új világot képviselő menedzser rúg ki, lakókocsival a tengerre menne. A kékbe öltöztetett cigarettát reklámozó lány, a reklámszakember minden megalázását elviseli, hogy szerelmének pénzt szerezzen másnapi koncertjére. A harmadik fiú” helyrehozná” a város áramát, de mindhárman a rendőr előtt kötnek ki, hogy aztán a hajnalban, mindhárman vesztesen egymásra találjanak. A film szeretettel, melegséggel és ironiával hozza vissza, a csodát, az egymásra találás álmát.

Mundruczó Kornél:” *Nincsen nekem vágyam semmi*” c. filmjét 2000-ben, a „*Szép Napok*”-at 2001-ben mutatták be, díjakkal és elismerő kritikákkal övezve. Mundruczó: A „*Szép napok*” intézetből jött gyilkossá vált fiú hőse, a tengert álmodja. A „*Nincsen nekem vágyam semmi*”- ben a férfi prosti, biszekszuális Brúnó, Marival való kapcsolatát a közös, sohasem megvalósult nagy repülőszámuk tartja össze, ez a legszentebb mérce. A legnagyobb csalódás, amikor az álom összeomlik. Az álom összeomlása egyben a gyilkosság motívuma. Gyengédség, szenvedély, szeretet, a rendező mélységes empátiája, érzékenysége hatja át, a melodrámban kiválóan megtalált történetmesélés formáját.²¹

²¹ A film címe is többszörös nyelvjáték. Egy dalrészlet: Alain Delon szeretnék lenni, éjjel nappal napszemüvegben lenni. Nincsen nekem vágyam semmi. Ringo éneklő mikor Brúnóval felvonón mennek Mari után A lebegés felidézi Brúnóban Marival közös álmát, a nagy számot. A dal ebben a kontextusban arról szól hogy minden vágy elérhetetlen. Ha nincs vágy, nincs élet sem..

A *Nincsen nekem vágyam semmi*, - férfi prostik gyilkossággal végződő világa, a *Szép napok* is a



bűnözésen fennakadt fiatalok drámája.

Nincsen nekem vágyam semmi.

Mundruczó: Egy Vele készült beszélgetésben: Az én társadalomkritikám: van egy szép, nagyon jól működő: "tulajdonképpen részt is vehetnél benne világ" de az én szereplőim számára sajnos nagyon kevés az oxigén. Az én szereplőim nincsenek tisztába a saját érzéseikkel, nem tudják, mi történik velük. Nem pszichológiailag motiváltak, a társadalmi nyomás nagy rajtuk. Aki ebben a világban nem akar részt venni, az átdobja magát egy másik rendszerbe.

Többségükben jelentős művészi erővel, a történetmondás, a személyesség képességével, szinte mindig a fiatalok világát jelenítik meg fiatal filmeseink. Drámai mélységgel, iróniával, ábrázolt lúzerek, sikerek elérésére képtelen, reménytelen életű, jövőjű, fiatalok a hőseik.

Az elmúlt évtizedben igen sok magyar film is készült a drogról- drogosokról-embermentőkről. Fileghauf Benedek alig harminc éves, de filmjében a számos magyar és nemzetközi díjat nyert „Dealer”-ben, a drog mibenlétében korunk mibenlétét tárja elénk. Szoláriumban magát szénné égető drogos konditerem tulajdonos, heroinista anya, vegetáló úri fiúk a dealer kuncsaftjai. Látjuk ezt a szubkultúrát, de nem drog romantikát mutat, a rendező. Világmagyarázatot keres. Az elhagyatottságot, a közösségnélküliséget, a szeparációban a transcendencia, és a halál utáni vágyat, ahol nem jön isteni segítség. Filozófikus, hideg zöld-fehér árnyalatú képei ebben a légüres és mégis olyan sűrű terű világban. nem a rendszerváltás utáni Magyarország, hanem a világ elhagyatottságáról beszélnek.

Kocsis Ágnes: a 2006-os Filmszemlén első filmes díjat kapott „*Friss levegőjében*” a légfrissítőkkal, a friss levegőért küzdő, egyedülálló WC-s néni anyuka Angéla lánya, hiába indul autóstoppal Olaszországba, hogy megvalósítsa a ruhatervezői álmát, anyja helyére kell állnia. Ő is vesztes tehát. Anya és lánya kapcsolata bezáródik az elutasítás, a kommunikáció nélküli, reménytelen panellakásba. A lány akkor kezd közel kerülni önmagához, amikor már valamelyest elfogadja magát ott, ahol és ahogyan létezik. Amikor anyját helyettesítve elveszi orra elől a zsebkendőt, vagyis amikor a film véget ér. A „*Friss levegő*”, az ehhez a mozdulathoz vezető út története.

Pálffy György: „*Taxidermia*”

A tavalyi filmszemlén 2006-ban revelációval, földíjjal és megütközéssel fogadták a fiatal rendező új alkotását. Kegyetlen és egyben ironikus gondolati és képi allegóriái, vetítik elénk látomását, Európáról, Magyarországról. Egy család három generációja, - három történet, három történelmi korszak épül egymásra. Induljunk a film végéről. A taxidermia: preparálás, kitömés. A harmadik nemzedék, - a ma élő unoka a preparátor művész, - preparálja majd saját magát, örök emléket állítva magának és családjának. Az első történet: Morozsgoványi nagyapa, a szerencsétlen, szexuális fantáziáiban a hadnagy feleségével közöszlő, lázadó tisztiszolga élete. Életrajzi, kultúrtörténeti vetületében, a félféudális Horthy Magyarország, az e tájon még fellelhető középkor végének allegóriája, a háborús idők utolsó társadalmi pillanata. Mindannak előzménye, ami majd utána következik. A második történet hőse, az átokban született Kálmánka. Gyomra ürtartalmát, a végletekig tudja tágítani. A szocializmus legnépszerűbb sportja, a zabálás! Ebben élsportoló. Különféle ideológiákba csomagolva azon munkálkodunk, hogy mai odakint van, zabáljuk fel. Ebben az allegóriában, amit felzabáltunk az a mienk. Civilizációnk „ nagy romlásunk méltó helye Kelet Európa és benne Magyarország. A szocialista utópia: egyike, az emberiség néhány száz esztendeje tartó, - megváltó utópiák álmai közül. /Hirsch Tibor./ Kálmánkának a VIT-en Fidel Castro tapsol, hogy azután a Los Angelesi olimpiára a SZU-val kötelező szolidaritás miatt már ne mehessen. A zabálástól szétrepedő bőre, halála jelzi: Kálmánka ideje, a modernitás, szocialista utópiájának ideje lassan lejárt. Fiát, a másfél kilóval született elkorcsosult Lajoskát, már nem érdekli sem a szex, sem a zaba. „Művészként”, - saját preparátumát készíti el. A múzeumba került preparált Lajoska örök emléket állít magán keresztül apái nemzedékének.

A rendszerváltást követően a teljes érték relativitás idején vagyunk. Körülöttünk, a különféle politikai irányzatok új lelkes evőbajnokai. Még folyik az evőolimpia, de készül már a régi versenyzők

preparátum emlékműve is. Ebben a hétköznapi, naturális, realista, szürreális zseniális filmben együtt van a múltunk, a jelenünk, ahogy Pálffy láttatja, és nem tudhatjuk a történelem vége e a jövő?²²

A nagy öregek. Szabó, és mindenki között a „legfiatalabb” a nyolcvanöt éves Jancsó.

„Édes Emma Drága Böbe” 1991-ben bemutatott filmjében, még az eufória pillanataiban meg tudta mutatni, hogy mi minden nem érvényes többé, ami addig az volt, kinek milyen, -keserves- árat kell fizetnie a változásokért. Egyszerű a történet drámája. A birodalom megroppant, az oroszok hazamentek. Leértékelődik, nyelvük, kultúrájuk. Emma és Böbe, ez ideig orosz tanárok, rövid átképző angol tanfolyamra mennek, talán angolt taníthatnak majd. A gyakorló mondatok: What are we waiting for? What for? Mire várunk, mire? Egy pillanatil sem hihetjük, hogy kikerülhetnek a gödörből ahová kerültek. Ártatlanok áldozatok anélkül hogy hősök lehetnének. Böbe egy film meztelen statiszta szerepéért küzd, hogy azután bűnügyekbe keveredvén megölje magát. Emma egzisztenciája megszűnik, szerelme zsákutcába fut. A film zárójelenetében rikkancs kiabálja: „Mai nap”, „Mai Nap”. Ezt hallva villan emlékezetünkbe, -már akik éltünk akkor,- a valamikori „Budapesti Tavasz” Rutkai Évája, ahogy az akkori rendszerváltáskor még mámorosan kiálthatta: „Szabadsááág”, „Szabadsááág.” És mi elhittük! Szabó meg azt mondja Annával és Bőbével: Ez itt a mai nap! Vége az álmodozások korának.

Az 1999-ben készített : „Napfény Íze” egy másfajta illúzióval, úgy tűnik, Szabó István saját illúziójával fordul szembe. Arra a következtetésre jut filmjében, hogy a zsidóság magyarországi emancipációja nem lehetséges, a zsidó identitás választása az egyedüli út. Keserűen tapasztalhatjuk a rendszerváltás után, a soha ki nem beszélt antiszemitizmus látványos újraéledését. A színesre fényképezett képeskönyvben, a monarchiából a szocializmusba érő Sonnenschein-ek három generációját látjuk. A magas állami beosztásban lévő jogász, a Horthy korszak olimpiai vívója, majd a harmadik generációban ötvenhat hőse, mindent megtesznek emancipációjuk érdekében. Kikeresztelkednek, nevüket „Sors”-ra magyarosítják, minden hatalomhoz alkalmazkodnak. De zsidónak lenni, -sorszerűen, kikerülhetetlenül a kirekesztettséget, a halált, az elhurcolást, a börtönt, a széthullás végzetét jelentheti csak számukra. A történelmi tabló hősei személyiségükben nem igen különböznek, megalkuvásukban annál inkább. És a végkövetkeztetés? Sors Iván, aki végignézte olimpiai bajnok apja meggyilkolását, rendőrként szolgálja a Rákosi rendszert. Felismerve a diktatúra manipulációit, ötvenhatos hősként zárják utóbb börtönbe. Szabó István elkeseredetten didaktikus üzenete: A börtönből kikerülve Sors Iván ráébred: Újból Sonnenscheinné, kell lennie! Szabó nem a gerinctelen alkalmazkodást bírálja, hanem a végzetet. Szabóval szemben úgy gondolom: van magyar, és van zsidó történelem. De nincs eleve elrendelt magyar, vagy zsidó sors! Az identitás választható, egyszerre magyarként, egyszerre zsidóként.

Jancsó Miklós a rendszerváltozás után.

Ülök a moziba, és nézem Jancsó rendszerváltás utáni filmjeit. Mindegyiket végig röhögöm, -hogyan ne tudjak kacagni. Korábbi filmjeinek régi hatalmasai, titokzatos, halk szavú, halált hozó emberek voltak. Titkos érdekcsoportok akarták kijátszani egymást, és a nekik kiszolgáltattakat. A rendszerváltásig készült Jancsó filmek legtöbbje kemény és ünnepélyes morális ítélet a korról. A „Nekem lámpást adott kezembe az úr Pesten” az „Anyád a szűnyogok” majd a „Kelj fel komám ne aludjál”-ban, Jancsó morális magatartása, ítélete nem változott. A káosznak ez a világa, amelyet most megtapasztal, nem bírja a komolyságot, az ünnepélyességet, csak fölényes, keserű iróniával, pamflettel lehet ábrázolni. Pepe és Kapa a filmek állandó bohóc-Pierot párosa. A „Lámpásban” hol menők, hol lúzerek, mint ahogy mindenki az. Hol sírásók, máskor kalandor tőkések. Sorstársak, barátok, üzletben, politikában, balekségben, nyomorúságban.



A régi patinás temetőben, a sírásó Pepe és Kapa. A padon Jancsó és Hernádi urakkal, a Lánchíd vas szerkezete, villák, toronyházak, és síkatorok. A kipíngált Szabadságszobor bronz szeme nézi az ebben

²² A Taxidermia a tavalyi filmszemle fődíja mellett Chikágóban, Brüsszelben, Cobusban, Tallinban nyert első második díjakat nemzetközi filmfesztiválokon.

a világban „minden lehetséges” kavalkádot, miközben megszólal a zene:” Vak pali, vak pali mindent lát”! Spontán privatizációt, álkülföldi kalandorokat, egymást kirúgó akarnokokat, koldust és milliost, gyilkost, feltámadó halottat. Csupa blöfföt látunk, a temetői idillben, a vállalati orgiában, a vállalati pucssban. A machiavellista gépezet már nem működik, ami munkál az a káosz!

Úgy tűnt, Jancsó nem tér vissza a történelemhez. Elég kinevetni, és kinevettetni a rendszerváltás utáni Magyarországot. Hirsch Tíbor szerint: Talán úgy kezdődött, hogy az elmúlt négy-öt esztendőben megint annyit hivatkoztak a történelemre, hogy ez a mesterben felhergelte régi önmagát. Hogy a legjobb játék a múlttal, az ország kettészakadása ez neki a nagy történelem búcsúztatójának is sok volt. „Sokk”! Magának szólt a biztatás: Kelj fel komám ne aludjál! Jancsó, mindig is a történelmünkről beszélt, anélkül hogy keretlegényt, nyilast, sárga csillagot, Sztalint láttunk volna a vásznon. Az elmúlt négy-öt évben a politika lenyúlta a történelmet, Jancsó most színről-színre megmutatja. Természetesen kemény paródiában, Pepével és Kapával. A mai Budapesten, a főváros kellős közepén, a hidakon, a múlt kísértetei. Nyilasok,- zsidókat hajtanak sárga csillaggal. Teherautón éneklő honvédek mennek a halálba. Egy orosz tank, mellette katonaruhában Jancsó,- akár csak az „Igy Jöttembe”. Talán be se fejeződött? Vagy talán nem is volt múlt? Egy kiselejtezett szekrényben befőttek, és a szekrényből kizuhanó csontvázak. Mint Keleti Mártonnál, a szekrénybe bújtatott Grisa. Lehet, írja Hirsch Tíbor: „círogatni a szép szőke orosz katonalányt, -aki maga a felszabadító tavasz, egyenruhája szerint azonban Ő is csontváz a szekrényből..” Hogy lehet, hogy mindezen nevetni tudunk? Heller Ágnes szerint: Jancsó nem a háborút, az elhurcolásokat, a gyilkosságokat, a hadifogolytábor parodizálja, hanem mindezeknek az elbagatellizálását. Ahol gyilkolnak, ott meghalnak. De Kapa és Pepe feltámadnak. Azt üzeni a rendező: Én pusztán egy film vagyok, itt a játékokban feltámadhatok. De ott, másutt- régen vagy nem is olyan régen nem támadtak fel. Ők ISTEN IGAZÁBAN MEGHALTAK!²³

Jancsó Miklós az operatőr Gunwaldszkyval együtt a rettenetes múltra nyitja a szemünket, hogy jól láthassuk a jelent, ahol annyian akarnák elfelejtetni, a múltat. A jelent látva, a múlt árnyaival találkozhatunk.



Zárógondolatok.

Filmesztéták, rendezők, a debreceni konferencia résztvevői, de húsz évvel ezelőtt a filmkritikus Bikácsy Gergely szerint is az utóbbi évtizedek filmjeiből, mintha eltűntek volna a történetek. A történetek hiányát a társadalom illetve a filmművészet krízis jeleként értelmezik. Valóban hiányoznak-e a történetek, pontosabban milyenek a mai történetek? A vita nem új keletű. 1985-ben „Nem mesélni nem lehet”²⁴ c írásában fejti ki Györffy Miklós- a történet, a filmes történet meséléssel kapcsolatos álláspontját. A történet alapvető sajátossága, hogy ”sorrendet” visz életünk alaktalan káoszába. Mitologikus tudatú korokban, az emberek, saját világukat annak mesés, égi másában, egy külső vonatkozási rendszerben látták viszont. Az újkor idején a történetek tudósítások voltak, felfedezésekről, kalandozásokról,- arról, amiket még nem ismert senki. A polgári társadalom, a realista regény történeteiben, a hírhozás gesztusát a hétköznapi valóságra alkalmazta. Alkotó és befogadó, egyessége két ellentétes látszaton alapul. Az író úgy tesz, mintha egy történetet beszélne el, holott a valóságról beszél, másrészt mintha a valóban megtörténtet mesélné, holott a képzelete teremti a hősokeket. Mennyiben igaz az Adornói megfogalmazás mely szerint Auschwitz után nem lehet történetet mesélni? Györffy: „Sorstalanság”, „személyiségvesztés” „tulajdonságnélküliség”, létélménye nem tévesztendő össze a történet nélküliséggel. Az történet máig, az ismeretlen, ellenséges világ elsajátításának eszköze. A történet, a világ változásával, már nem közvetlenül vonatkozik a megidézett valóságra, hanem egy személyiségre. Bennünk, lelkünkben, emlékezetünkben, játszódó, korántsem egyetlen lehetséges valóságra vonatkozik, de azért még történetek a javából! Györffy, több mint húsz

²³ Heller Ágnes Egy igazi filmről. <http://www.szombat.com/archivum/h03051.htm>

²⁴ Györffy Miklós: Nem mesélni nem lehet. Filmvilág 1985 november

évvel ezelőtt, máig megszívlelendő értelmezése szerint, a mai valóság kínálta filmek, zavaros, kusza nyugtalanító történetek. „Az is biztos, hogy egy-egy „fonal”-ra, vörösré, vagy másmilyenre, sokkal kevésbé lehet manapság érvényes történetet felfűzni, mint valaha. Az egy dimenziós történet helyébe, úgy látszik, mindinkább történetek több dimenziós hálózata lép. Ezek, feleselnek egymással, kiegészítik egymást.”²⁵ A rendszerváltást megelőző és követő, magyar filmművészet, a művészileg jelentős magyar filmek lehetővé tették, hogy átélhessük, ráismerhessünk, arra a sokszor félelmetes, máskor szürke, közösség nélküli, bezárt, majd kaotikus kiismerhetetlen, az „új undokok” valóságára, amelyben élnünk adatott- adatik. Az errodált „szocializmus”-ból, ahol szinte nem volt olyan család, akinek ne lett volna történelmileg kibeszélhetetlen tragikus története, a rendszerváltással egy a pusztulást napvilágra hozó, milliókat nyilvánvalóan személyesen veszített helyzetbe hozó pillanat után nem rendeződik a világ.

Gothar: Megáll az idő bulizó fiataljai, „majd Váscskája”, A Kis Valentínó, Szabó művészei, Grúnvaldszky, Bogár bűnözője, Tarr :Valuskája, Fekete Ibolya: Chikója, Kocsis Ági:WC-s néni anyukája és lánya, Mikaulicz: Ébrenjárók három szereplője, Pálffy: csukló bácsija, és „preparátora”, Jancsó félelmetesen groteszk figurái, Almási, vagy Forgács Péter alkotásai nem tézis filmek. A személyes sorsok, fikciós vagy dokumentum történeteink keresztül normális postásfiúk lehetünk az egyformán szürke hétköznapiakban, hogy egy másik szálon a manipulátorok lincselő, leverendő tömegé, elmeháborodottá tehesse bennünket.

Világforradalmárnak hihetnénk magunkat hogy, Chiko sors történetében ráeszmélhessünk, hová kocsosult a hit szerinti világ, érvénytelen a „forradalmár mítosz”, érvényesek a történelmi ellentétekből, az új világhatalmi törekvésekből születő XXI. Századi mocskos háborúk. A rendszerváltás utáni filmek, Az öregek: Jancsó, Szabó és a fiatal rendezők történeteire, hőseinek alapvető életérzésére, a luzerség a legjellemzőbb.

Való igaz, hogy a játékfilmek történeteiben, nem jelenik meg a maga realista konkrétságában a gazdaság összeomlása, a „normálisnak „tartott élethosszilag tartó munkahely elvesztése, Az utált de mindenki által tudottan megkövetelt normák eltűnése. Jancsót, és Miklaucic Ébrenjárók-ját kivéve, nincs, vagy alig van konkrét megjelenítése, a vadkapitalizmus hullámvásútjának.

Schubert Gusztáv megfogalmazásában a rendszerváltást követően a káosz, egy szabály nélküli valóság filmjei születtek meg. Szerintem Vele nem ellentétben, a bizonytalanság elárvultságának világát látjuk a ezekben az alkotásokban. A látszat rend, a látszat gazdaság, a látszat normák helyett: látszat sincs. Még a kiküzdött szabadság is bizonyos fokig látszat, hiszen, a szabadság nevében, - látjuk- bármi, megtörténhet.

Miközben a mindannyian vesztesek vagyunk-lehetünk életérzése pontos a bemutatott filmekben,- talán több dimenziójú lehetne az állapotrajz. Természetesen, nem „szociológiai” megközelítéseket, hanem a bizonytalanság több rétegű világát hiányolom. Látjuk, milyen távol vagyunk a szerencsésebb társadalmakban élőkől. Bekövetkezett az „oktatási boom”. A korosztály nagy hányada egyetemen tanul. De 2000-ben minden tizedik 14-30 év között fiatal legmagasabb iskolai végzettsége a nyolc osztály maradt. A tizennégy –tizennyolc évesek, vágya- kutatásom szerint is,- az egyetemi végzettség. Értelmiségi vagy a középosztályi lét. Eközben, a végzősök, nem kapnak állást, eltérően a munkába állás hagyományos menetétől. A kádárkori, és egy alig megszülető középosztály egyre romló esélyei között. Zavarkeltés és zavarodottság a kizárólagosságot sugalló hangzavarba: Haza vagy haladás? Család, vagy gyerektelenség? Nemzet vagy Európa? Felelős vagy magadért, vagy az Állam felelős érted? A hírek és manipulációk, a fogyasztás dömpingje a tovább növekvő bizonytalanság, radikalizálódás és egyre növekvő agresszió! Mindez benne a mindennapjainkba, mindennapi történeteinkbe, és drámáinkba. Talán mindez megjelenik a most készülő filmekben is.”²⁶

²⁵ Györfly Miklós: id.mű

²⁶ E nemzedék.Fiatalok most.Gábor Kálmánt ifjúságkutatót /Felsőoktatási Kutató Intézet/ idézi a Figyelő Net